

文胜于质则史，质胜于文则野——《九三年》导演精神与文本精神的相互背悖

蒋泽金

这是一场绚丽多彩的演剧盛会，更是一场媲美百老汇模式的阔干戏剧。豪华绚丽的布景装置、声光化电的舞台技术、恢弘大度的群众场面、精制细密的服装化妆…等，戏剧外貌的一切都给予临场观众绝对的感觉享受，出自于总政话剧团的导演手法果然气度不凡。当演剧落幕时，全场暴起一阵如雷的掌声，而我的耳边却不禁响起孔老夫子说的：文胜于质则史，质胜于文则野。如此利用长江黄河的架势来表现《九三年》文本蕴涵的人文精神，似乎有种“杀鸡焉用牛刀”的感觉。

可能已经远离战争年代久矣，人们天真地以为人性的尊严乃无时无刻存在于天地之间，不仅忘却了沙场拼搏的残酷无情以及流离颠沛的悲疾苦难，反而无知地刻意美化军人的天职与使命。但看近年来国内的影视艺术界，无所不用其极的运用镜头来渲染战争场面的壮观与宏伟，误导人们内心世界的愚勇情绪。即以《九三年》这场舞台演出，就战争的描绘而论，其导演手法与《康熙王朝》、《英雄》等电影电视如出一辙，五光十色的场景充满着真伪莫辨的炮声火光，耀眼夺目的盛装军容与色泽鲜明的战鼓旌旗相互辉映。如果 1793 年的法国大革命真的是如此的热情与浪漫，那么就让世人再多革命几次吧！严格的说，本剧已经超越了戏剧本体的严肃意义，较之为浮夸阔气的百老汇歌舞剧亦不为过，也无怪乎此次上海美琪大戏院的演出票价是如此地昂贵，连楼上最便宜的学生票都要 100 人民币。董健教授观赏后第一句话就说：“汪遵熹导演不愧是一位军旅导演，从他的身上仍然能够看得见当年陈其通‘大喊、大叫、大吵、大闹’的影子。”不可否认，一部文学作品转化为演剧时，导演本身的确可以拥有自己的诠释，然而布瓦洛说“观众买了票也就是买到了骂的权利”，因此在尽情享受声色震撼之余，午夜梦迴的艺术良心依然迫使我们发出一些呐喊。

一场演剧的成功与否，归结为该剧的“戏剧性”如何。所谓“戏剧性”这一概念，历来众说纷纭。古希腊亚里士多德的《诗学》在表达戏剧性的意思时

使用了戏剧（drama）一字的两个形容词：“戏剧式的”（dramatic）、“戏剧化的”（dramatised）。这乃是对“戏剧性”涵义的最早表达方式。并且特别强调一切行动之摹仿有两种情况：第一，“史诗诗人也应编制戏剧化的情节，即着意于一个完整划一、有起始、中段和结尾的行动。”第二，“通过扮演，表现行动和活动中的每一个人物。”[i] 由此可以理解前者着眼于文学的构成，后者着眼于舞台面貌的呈现。后世戏剧学家对此理论有诸多延展，而其中苏联的哈里泽夫的解析至为鞭辟就理，“戏剧本身有着双重性，或者说，戏剧有两个生命。它的一个生命存在于文学中，它的另一个生命存在于舞台上。”[ii]事实上，两个戏剧生命乃为共生并存的，其差别犹如人类的两支左右手，分别体现在戏剧本身赋予的内涵中。正由于《九三年》导演过度以整体观的舞台思维来布局，因此强烈的外在剧场性（theatrecialty）完全压抑住文本内里发出的戏剧性（dramitism），而导致忽略了角色情感的宣泄以及相互之间的协调，更与人华而不实的感觉。

有许多网络评论家本着先入为主的观念，将自己的视野定位在原著精神上，垢病编剧的取材角度与诠释方式，苛责他撕裂了雨果的浪漫情操，只是片面捕捉了革命年代的人文精神。我认为任何一齣演出，都是经过导演“二度创作”的结果，原作者与编剧的身影已经淡化，舞台呈现出的是导演的艺术风格，绝非“作者注释”所能期盼的结果。对于这些失之公允的评论，曹路生是在代剧受过，承担着不属于自己的成败得失。他以戏剧人的艺术憧憬为这个已经没有戏剧信仰的时代提供了一个“精神对话”的范本。《九三年》的戏剧性主要在郭文思考应不应该放走朗德纳克侯爵时，这个思考撕裂了他的灵魂；在西穆尔登选择是否判决和执行郭文的死刑时，这个选择也撕裂了他的灵魂。

TO BE OR NOT TO BE 的内心挣扎也正是雨果笔下浪漫情操的精华所在。我们再仔细翻看《九三年》的剧本，不难感觉曹路生以诗人的情怀关注一个逝去的战争故事，表达自己对于善恶是非的价值观念。文本之中放弃了对话精神转而采用心灵叙述的形式，以类似于古希腊剧场的歌队朗诵来推展全剧的情节。长时期以来，行之已久的传统审美标准，早已根深蒂固的融入国人的戏剧思维，乍看这种离经叛道的文本模式，也无怪批评者会引以为荒诞无稽之作。

一项值得关注的现象——舞台形式的泛化，正在全面影响国内的戏剧体质。姑且不论当前舞台是以“导演精神的发散”为重心的，或以“文本精神的探

索”为依归，国内戏剧以其特殊的舞台个性不断向周边他类艺术进行发散、融合、对接、移植等手段，以图自救其剧场观众日益消逝的困境。导演胡伟民说“戏剧就是一切”呼吁要以写意的舞台假定性为基础，进行中国的戏剧艺术创造：“突破主要依赖写实手法，力求在舞台上创造生活幻觉的束缚，到达非幻觉主义艺术的彼岸。”^[iii]作家高行健主张“原始宗教仪式中的面具、歌舞、和民间说唱，耍嘴皮子的相声和拼力气的相扑，乃至傀儡、影子、魔术与杂技，都可以入戏。”^[iv]正是在这样的语境中，要求戏剧重新综合舞台的呼声越来越高。而1980年以降的中国舞台就在这一股戏剧“泛化”的氛围中，开展了延续至今的风潮。《九三年》导演似乎在全心营造舞台视觉上的形象，特别讲究光线、色彩、造型、布景的气势磅礴。若就舞台艺术而言，这不是一个表演中心的戏，而是以导演意念为中心的演剧，体现出导演的舞台风格与艺术思维。当幕启灯亮时，蓝天血光之中人们翻滚而下的形体设计，配合着弥漫全场的干冰效果，的确震撼人心。然而，频繁运用效仿于电影艺术的变景换场，如暗转、融入、急切等手法，使得一丝若即若离的舞台假定性稍纵即逝，而适得其反的始终无法凝聚现场的观赏情绪。演员们快捷而不带情感的语调堪称本剧的特色，隐然宣泄出几许布莱希特“叙事剧”的风韵，但是对应于厚重华丽的写实主义舞台布景上，又显得十分地表里不一。满台灯光的运用早已经是目前国内演剧的不二法门，虽无侵占舞台空间之弊，但明灭聚散之间，应该是为着制造舞台氛围而服务，并不是喧宾夺主的化为演出的主体。当剧中人郭文站在台阶上进行内心挣扎的当口，一束顶光盘旋而降，不仅划过了剧中人物的脸庞，并且逆景而出直奔闪烁观众的眼帘。水能载舟，亦能覆舟。综艺形式的演剧可以为现场观众带来惊奇与兴味，但是戏剧绝非依赖物理功能即可感动观众心灵的艺术，“适可而止”以及“宁缺毋滥”应该属于现代戏剧导演的一项基本共识。

戏剧的“泛化”现象可以归结为一种对于传统戏剧艺术的反叛精神，也属于“物竞天择”定律下的必然趋势，更是直面现代人类社会生活形态的自我调节。不可否认，戏剧艺术经过多重泛化过程之后，的确顺应了时代气息的表层趣味，亦展现出截然不同的舞台风貌。“文本精神”的泛化使得戏剧更能深层地探索人性，“导演精神”的泛化促使舞台越发地五彩缤纷。相对而言，泛化的结果也不断地在消弭传统戏剧的艺术本质与严谨个性，使得人们对于“戏

剧”的概念越趋模糊，对于“舞台”的定义益加笼统。面对今天戏剧危机的深沉反思，站在戏剧泛化的基础上，戏剧到底是应该满足观众的审美要求？还是应该引导人们的艺术品味？乃是值得所有戏剧工作者重视与探讨的问题之一。

《九三年》显然在导表演层面上存在瑕疵，但它的编剧和雨果一样地心中有诗，他保留了小说《九三年》人文精神的品格，在这个无诗的时代，给我们唱了一首诗，在这个无戏剧的时代给我们提供了一个“精神对话”的范本。吕效平教授所给予的评价是“在怀疑和拒绝实践理想的绝对性上，在表现人在实践世界中走投无路的困窘，以及恰恰由于这个困窘才获得的崇高意义上，《九三年》进入了精神的高度，是真正的精神粮食”。汪遵熹导演花了非常大的功夫在场景的安排上，但比场景更为重要的应该是人类的心灵，戏剧永远是这样子。

註：本文已在《上海戏剧》发表

[i] 亚里士多德《诗学》（陈中梅译）第 42、163 页，商务印书馆，1996 年版。

[ii] 乌·哈里泽夫《作为文学之一的戏剧》，第 250 页，莫斯科大学出版社。

[iii] 胡伟民：《话剧艺术革新浪潮的实质》，《戏剧报》1982 年第七期

[iv] 高行健“《我的戏剧观》，《戏剧论丛》1984 年第四期